

**Livets mudrede dynd**  
**Om kontrol og magtesløshed i Guðrún Eva Mínervudóttirs**  
***Yosoy: Skrækteatret ved verdens ende***

*Tobias Hjertmann*

Keywords: Skam, krop, kontrol, identitet, mening.

**Resumé**

Artiklen omhandler den islandske forfatterinde Guðrún Eva Mínervudóttirs roman *Yosoy: Skrækteatret ved verdens ende*<sup>1</sup>. En læsning af romanen forsøges, som på den ene side tematiserer menneskets behov for at forstå sit eget liv, men på den anden side også umuligheden af at komme overens med en sådan forståelse. Dette forhold udlægges som en kamp, der uundgåeligt tilhører menneskelivet. I menneskets forsøg på at forstå sig selv er det dømt til en konstant vekslen mellem mening og meningsløshed, identitet og splittelse, kontrol og magtesløshed.

Læsningen af en sådan *livets kamp* foretages både på et overordnet stilistisk niveau, hvor fortællingens egen fragmenterende stil behandles, og på et indholdsmæssigt niveau, hvor selvforholdet hos fortællingens forskellige karakterer problematiseres. Temaet belyses desuden af enkelte filosofiske perspektiver på grundlæggende spørgsmål om identitet og tænkning.

*Yosoy: Skrækteatret ved verdens ende* er den islandske forfatterinde Guðrún Eva Mínervudóttirs (f. 1976) sjette udgivelse. Det er samtidig den første og hidtidig eneste på dansk. Mínervudóttir har siden sin første novellesamling i 1998 løbende udgivet otte romaner og novellesamlinger. Hun har adskillige nomineringer til forskellige islandske litteraturpriser bag sig, og har desuden modtaget dagbladet DV's Kulturpris for *Yosoy* (2005) og igen for romanen *Englaryk* (2015), samt Den islandske Litteraturpris for romanen *Allt með kossi vekur* (2011). Udover sit virke som forfatter færdiggjorde hun i 2007 en BA-grad i filosofi fra Islands Universitet.

Som titlen antyder, omhandler *Yosoy: Skrækteatret ved verdens ende*

---

<sup>1</sup> Oversat af Nanna Kalkar fra *Yosoy: Af líkamslistum og bugavili í bryllingsleikbúsinu við Álafoss*.

hændelser og personer omkring cirkuset Yosoy, der underholder sit publikum med bizarre kropskunstner. Fortællingen indrammes af den i Bruxelles bosiddende Madame Louise de Roubaix, der som medlem af en eksklusiv klub indgår i en konkurrence om at opsætte og dokumentere en fortælling, som udfolder sig i det virkelige liv. Hun overbeviser således fortællingens hovedperson, smerteforskeren Olafur Benediktsson, der er født i Island, men i mange år har boet i Belgien, om at tage tilbage til sit hjemland for at overvåge og afrapportere hændelser omkring cirkus Yosoy. Her præsenteres vi for et mangfoldigt persongalleri af artister og andre personer i området omkring cirkuset. Især teenageren Joi, der ikke føler smerte, pigen Elin, der konstant har smerter og kvinden Asta, der optræder med live pornoshows, bliver væsentlige for romanens handling. Fortællingerne om de forskellige karakterers skæbner flettes hovedsageligt sammen i deres forhold til Olafur, selvom vi også følger dem hver for sig i deres vidt forskellige udfordringer og drømme for livet.

De fleste af romanens personer bærer på et ønske om at opnå nærvær og fred, idet de søger at fastholde livet og fuldbyrde det i en tilstand, hvor alt er godt – i et liv med vished og uden bekymringer. Sådan former tingene sig selvfølgelig ikke. Tværtimod kæmper de sig i løbet af fortællingen gennem tilværelsen uden at finde de endelige mål, som de tilstræber. Det er nærværende artikels mål at beskrive denne splittelse som et gennemgående tema i romanen. En læsning skal forsøges, som tolker et behov for at kontrollere livet, og umuligheden af samme, som et udtryk for et forhold ved livet som sådant: at det er en kamp, der må kæmpes, mellem mening og meningsløshed, identitet og splittelse, orden og kaos. Fred vil derfor betyde, at livet selv kompromitteres, som når Louise som vinder af førnævnte konkurrence modtager præmien – at få fjernet skamfølelsen ved en operation – og dermed mister en væsentlig del af livet selv: "Louise vidste, at hun i dette øjeblik havde mistet noget for tid og evighed" (Minervudóttir, 2012, s. 378). Fred er i sidste ende at slippe for livet.

Denne livets kamp mellem kontrol og magtesløshed udspilles på flere niveauer. I nærværende artikel er tre forskellige søgt belyst. For det første problematiserer fortællingens fragmenterede stil sin egen identitet i en sådan

grad, at en kamp om denne identitet synes at udspille sig på det stilistiske niveau. For det andet kommer kampen til udtryk i skildringer af romanpersonernes ellers meget forskellige udfordringer. For det tredje læses samtidskritiske elementer frem i fortællingen: videnskabens præcise, men også reducerende, forklaringer, grænseløse selvfrestillinger og en humanisme, der ophøjer mennesket til en Guddom. Men som det antydes i det citat af Sverrir Stormsker, der introducerer romanen, er livet måske større end os selv, og ethvert håb om kontrol over livet er måske tabt på forhånd. ”Af gammel vane åndløse / drager vi vort åndedræt / og livet drager ånden ned i dyndet” (Minervudóttir, 2012).

### **Fortællingens identitet**

At romanen *Yosoy* leger med sin egen fortællings identitet antydes allerede i titlen. ”Yo soy” er spansk, og betyder ”jeg er”. På spansk undgår man ofte at ekspliciterer subjektet, da det ligger implicit i verbets bøjning. Når det ekspliciteres, har det derfor den effekt at fremhæve subjektet i sætningen: Yo soy vil sige *jeg* er. Der lægges altså vægt på identiteten. Nu er titlen, *Yosoy*, imidlertid i ét ord, hvilket, udover at danne et palindrom, peger på sammenhængen mellem jeg og væren. Det er da også et tema i fortællingen, at dens karakterers måde at være på indeholder en kamp for at komme overens med sit eget jeg. Men ikke kun fortællingens karakterer kæmper en sådan kamp for at fastholde en identitet, også fortællingen selv synes at have svært ved at holde sig til én veldefineret stil, ligesom den ikke fastholder et stramt og enstrengt handlingsforløb.

### **Fortæller og fokalisering**

Romanens fortællestruktur er meget varieret. For det meste fortælles der fra et 3. persons perspektiv, der ud fra Franz K Stanzels modificerede model for typiske fortællesituationer kan karakteriseres *personal fortællesituation*. (Stanzel, 2004, s. 67). Stanzel fremhæver i sin model tre konstituent, hvor den vigtigste i den nævnte fortællesituation betegnes modus. Modus omhandler i Stanzels udlægning det *hvem*, der fortæller, og som i sine yderste poler enten kan fremtræde som en *fortællende* person i fortællingen, eller træde så langt

tilbage i fortællingen, at den fortælles som en *fremstilling* af den fiktionale verden (Stanzel, 2004, s. 54-55). I overensstemmelse med en personal fortælsituation fremtræder fortælleren i *Yosoy* for det meste ikke eksplicit som en selvstændig figur, der fortæller historien, tværtimod holdes fortællerinstansen på et for læseren upåagtet niveau. Denne upågtede fortæller bliver dog ofte afbrudt af andre former for fortælling, f.eks. breve, der sendes fra Louise til vennen Beauthier, og Astars blogindlæg. I begge disse tilfælde er der tale om et skift til en jeg-fortæller, der knytter sig til Louise hhv. Asta, og som sådan fremstår som en selvstændig karakter i fortællingen. Det bliver således vanskeligt at fastholde en veldefineret bestemmelse af forholdet mellem fortæller og karakter.

Dette påfaldende forhold mellem fortæller og karakter kan belyses gennem Gérard Genettes skel mellem fortæller og fokalisering. Genette adskiller de to spørgsmål: ”*hvem er den karakter, hvis synsvinkel orienterer fortællingen?*” Og så det andet spørgsmål, *hvem er fortælleren?*” (Genette, 2004, s.76). Genette identificerer tre traditionelle typer af forhold mellem en romans fortæller og karakter, som han revurderer i lyset af nævnte skel. Således kategoriseres tre typer af fokaliseringer (Ibid. s. 79-81): 1) Ikke-fokaliseret fortælling, hvilken svarer til en fortælling med en alvidende fortæller, der ved mere end den karakter, der berettes om. 2) Indre fokalisering, hvor vi følger synsvinklen fra den romanperson, der fokaliseres på. 3) Ydre fokalisering, hvor der fokaliseres på en romanperson gennem beskrivelser af denne; personen ses i dette tilfælde med et andet blik end sit eget.

I romanen *Yosoy* er fokalisering dog på ingen måde simpel eller varig. Blot det at skelne mellem indre og ydre fokalisering er vanskeligt. Ved første øjekast kunne vægten lægges på de indre, men som Genette påpeger, er der sjældent tale om rendyrkede indre fokaliseringer, da en beskrivelse af en karakters indre i et eller andet omfang må inkludere et blik på personen udefra (Ibid, s. 84-84). Selvom fortællingen i *Yosoy* ofte er begrænset til en karakters oplevelser, vipper den lige så ofte på grænsen til at beskrive denne karakter fra et ydre ståsted. Omvendt fokaliseres der nogle gange så radikalt, at fortælleren følger karakteren ud i hallucinationer, som i et tilfælde, hvor Joi mister bevidstheden efter at have skåret sit bryst op. Hvad der begynder som

beskrivelser af Jois motiver og handlinger glider over i beskrivelsen af Joi, der som en hest løber med en ukendt rytter på ryggen (Minervudóttir, 2012, s.229). På samme måde sker der ofte skred i fokaliseringen, og det til tider inden for korte afsnit. Et eksempel gives i et afsnit, hvor Joi ligger i sin seng efter tidligere på dagen at have mødt Gunnar, der introducerer ham til cirkus Yosoy og livet som kropskunstner. Beskrivelsen begynder i en udenforstående fortællers analyserende blik: "Om aftenen kunne han næsten ikke falde i søvn, fordi han fornemmede chancen, der hang i luften som en lugt, som et lys." (Ibid. s. 89). Dette efterfølges af en fortsat beskrivelse i 3. person, der imidlertid i stedet for et analytisk/kritisk blik synes at overtage Jois egne tanker eller fornemmelser: "Gunnar ville frelse ham fra sig selv, hjælpe ham med at blive det, han altid havde længtes efter." (Ibid). Afsnittet afsluttes af et langt tekststykke i kursiv og uden tegnsætning, der radikalt bryder med afsnittets hidtidige stil. "*Jeg vil aldrig mere stille mig tilfreds med noget som er mindre end fuldkomment eller miste grebet om mig selv [...]*" (Ibid). Det er som om fortælleren transformeres til Jois tanker eller motiver. Fortællingens fokalisering radikaliseres til et ekstrem, hvor det kan være svært at opretholde skellet mellem fortællerens stemme og den fokusbærende karakter. Tekststykket er skrevet i kursiv og uden tegnsætning, som om den var udtryk for en sammenhængende stemning, som Joi ikke kan formulere skarpt for sig selv. Det kan læses som tanker, der flyver gennem hovedet på Joi, eller alternativt som fortællerens udlægning af Jois uartikulerede stemning – sådan ville han have formuleret sin tilstand, hvis han kunne – ligesom sætningen forinden dette tekststykke udlægger mødet med Gunnar som manifestationen af det uartikulerede, der hele tiden havde været i ham: "Gunnar var som en personificering af et spørgsmål, man ikke kunne formulere" (Ibid). Det er således et åbent spørgsmål om den radikale indre fokaliserings grænser er selvets tanker, eller om den muligvis går endnu længere: til at handle om et indre bevidsthedslag, der begrunder selvet, men for selvet selv er uartikuleret og ureflektet.

### **Skift i fokalisering**

Romanen leger dog ikke kun med hele spektrummet af fokaliseringstyper og -grader, men skifter også fokalisering ved næsten hvert kapitel, og nogle gange oftere, hvilket giver adskillige hop i fortællingen: fra Olafur til Louise til Joi til Asta til Elin til Gudrun<sup>2</sup>, der alle på sin vis synes at have sin egen historie. Således fragmenteres fortællingen i mange små dele. Selvom romanen har en veldefineret ramme i og med Louises konkurrence, der sætter fortællingen i gang, og afslutter den med Louises modtagelse af præmien for at have vundet konkurrencen, og selvom selve fortællingen tydeligvis har omdrejningspunkt i hovedpersonen, Olafur, udfordres fortællingens orden konstant af de mange skift i fokalisering. Godt nok er de forskellige personers liv kædet sammen bl.a. af cirkuset, men disse synes til tider perifere i forhold til de problematikker, som de hver især går igennem. Det kan i den sammenhæng betragtes som sigende, at det afgørende for Louises sejr i konkurrencen om at finde/skabe den bedste historie ikke er de hændelser, som Olafur kommer ud for, men derimod Jois dramatiske død på scenen efter at have skubbet sine kropskunster længere og længere imod det umulige. Tværtimod skuffes Louise vedblivende af hovedpersonens mangel på evne til at skabe en god historie for hende. På denne måde fragmenteres fortællingen i adskillige fortællinger, og det kan til tider være svært at se sammenhængen i dem. Som Louise skriver i et brev til sin ven og konkurrent Beauthier om alle de rapporter og filmoptagelser hun modtager og om de mystiske hændelser, som disse meddeler om: "Det er umuligt at finde rundt i alt det, der sker." (Minervudóttir, 2012, s.313). Louise fungerer her som læser af fortællingen, og kommenterer direkte på den forvirrende fornemmelse, læseren kan tænkes at sidde med.

Det bliver heraf tydeligt, at Louise bærer en dobbelt rolle. Hun sætter

---

<sup>2</sup>Gudrun er Yosoy's cirkusbestyrerinde. Der fokaliseres kun på hende i enkelte afsnit, men som den afgørende faktor for cirkusets udvikling i retning af mere og mere vidtgående kropsnumre spiller hun en vigtig rolle for fortællingens samfundskritiske blik, ligesom dens blik for en problematisering af sin egen kunstneriske udfoldelse kan læses i fremstillingen af Gudrun, som måske ikke helt tilfældigt bærer samme fornavn som romanens forfatter, der som forfatter også er en slags bestyrerinde af romanen *Yosoy*. Implikationerne af en sådan læsning af en parallel mellem forfatter og cirkusbestyrerinde, og dermed roman og cirkus, er dog fravalgt i nærværende artikel til fordel for et fokus på de karakterer i fortællingen, der omfangsmæssigt fylder mest.

fortællingen i gang, og fungerer generelt som en slags medfortæller, men samtidig fremstår hun som læser af fortællingen, der oven i købet ofte er stærkt begrænset i sin læsning. Denne dobbelte rolle træder helt eksplicit frem i en passage, hvor hun – som så hun en reality-serie – formodentlig sidder med filmen fra et overvågningskamera åbent i ét vindue på sin computer, og skriver til Beauthier om det, der sker, i et andet. Her skifter teksten også tid til præsens, idet Louise beskriver hændelserne på samme tid, som de sker.

[Benediktsson] slæber sig ind på gæsteværelset, hvor han standser brat op, da han ser sin lille veninde ligge i dyb søvn på sengen. / Han får et sygeligt udtryk i ansigtet. Han tror måske, at pigen pjækker fra skole. Men det forsvinder hurtigt; jeg vil tro, at det nu er gået op for ham, at vi er halvvejs igennem december, og at juleferien må være startet. (Minervudóttir, 2012, s. 206).

Der er her en helt anden type fortælling på spil end i resten af romanen. Tekststykket adskiller sig ikke kun ved at være en del af et brev fra Louise til Beauthier, hvor hun gennemgår forskellige hændelser i romanens handlingsforløb, men teksten er også en "live" fortælling af det, der er ved at ske. Som sådan mimer den samtidens medier, hvor nyheder som underholdning lynhurtigt mister sin værdi. Vi skal følge med i begivenhederne i samme nu, som de finder sted. Samtidig repræsenterer Louises fortælling også en nærmest videnskabelig præcision: hendes fortælling består af en række objektive data: hændelsesbeskrivelser i rapporter, film og lydfiler fra overvågningsudstyr. Al (over)tro afvises og kun det fornuftige har gyldighed for Louise (Ibid. s. 260). På trods af denne objektive, præcise og fornuftige fortælleform forstår Louise for det meste ikke meget af det, som foregår. Hendes beskrivelser af Olafurs bekymring i ovenstående citat rammer eksempelvis fuldstændig ved siden af. Louises præcision og detaljerighed fanger på ingen måde det væsentlige, og kommer derfor til at virke komisk. Vi kan her tale om en slags *episk ironi* – forstået ud fra begrebet om *dramatisk ironi* – hvor vi som læsere har en viden, som Louise ikke har på trods af al sin overvågning. Louise udstilles i sin uvidenhed, og den fortællestil, som hun repræsenterer, fremvises i sin begrænsning.

Den mangel på forståelse, som Louise udviser i sin "læsning" af

fortællingen, har sin pendant i en mangel på forståelse imellem romanens forskellige personer. De talrige skift i fokalisering afslører ofte en diskrepans mellem, hvordan andre ser på én, og hvordan man forstår sig selv. Den skiftende fokalisering er ikke blot med til at fragmentere fortællingen som sådan, men skaber også en afstand mellem fortællingens karakterer. Samtidig er det også med til at forstyrre læserens billede af den enkelte romanperson. De bliver svære at fastholde i en enkel identitet, idet vidt forskellige mere eller mindre overbevisende tolkninger af deres person og bevæggrunde fremlægges.

På lignende vis bliver de samme hændelser af og til fortalt fra forskellige fokaliseringer. I kapitlet *Joi helbredes (og bliver normal)* (Minervudóttir, 2012, s. 325-335) fokaliseres der således på Joi helt hen til og med det øjeblik, hvor han dør på scenen, og i kapitlet efter beskrives Jois død gennem en fokalisering på Asta. (Ibid. s. 334-336). Ligeledes bliver den hændelse, hvor Elin skræmmes af Olafurs sorg, først beskrevet igennem en fokalisering på Olafur, (Ibid. 337-340) og i kapitlet efter igennem en fokalisering på Elin (Ibid.341-343). Disse skift i perspektiv danner ikke nødvendigvis en fuldendt helhed, men er i lige så høj grad med til at forstyrre billedet af en hændelse eller en karakter. I stedet for at se gennem én persons klare verdensanskuelse beskuer læseren efterhånden en flertydig fælles-verden. De skiftende fokaliseringer er med til at skabe afstand mellem romanens personer, men er også med til at danne et billede af de enkelte personer i deres komplekse og mangfoldige virkelighed.<sup>3</sup> Det essentielle forskubbes fra en indre substans til en væsentlighed, der må søges i en måde at være til i verden på. Vi skal senere vende tilbage til dette tema.

## Tematisk og stilistisk sammenkædning af fortællingen

---

<sup>3</sup>Denne måde at forskubbe individets faste substans til en større intersubjektiv kompleksitet kan sammenlignes med handlingen i Minervudóttirs *Fyrirlestur um hamingjuna*, hvor fortællingen hele tiden skifter fokus i takt med en slægtshistorisk udvikling. Bár Magnúsdóttir redegør for fortællingens udvikling: "[T]he story focuses on Haraldur Jónasson the younger, because the youngest member of the family is always the main character and those who used to be the centre of attention turn into background material. History repeats itself. Each and every one of the characters think that they are unique but are really a repetition of some other person, with their name, rebellion, life-style or attitudes." (Magnúsdóttir 2016)



Forskellige narrative kneb bruges til at kæde den fragmenterede fortælling sammen. Eksempelvis gives der allerede i de første linjer af andet kapitel en markering af en tidslig sammenhæng med det første: ”Mens Madame var i Bruxelles [...] stod en seksten årig gammel forarmet knægt, Johann Gudnason, på en betonsparkeringsplads ved Arnartangi 55” (Mínervudóttir, 2012, s. 12). På samme måde indledes adskillige kapitler med en markering af samtidigheden med det foregående igennem betegnelser som: ”På samme tid”(Ibid. s.57), ”I selv samme øjeblik”(Ibid. 118), ”Mens” (Ibid. s.255). Således søger den overordnede fortælling at holde sammen på de forskellige historier, på trods af at de tilsyneladende stikker i mange forskellige retninger.

Et andet stilistisk greb, der afhjælper fortællingens fragmentering, er en tematisk sammenkædning mellem et kapitel og det foregående. I begyndelsen af et af kapitlerne om Olafur beskrives en kold formiddag i november som tiltalende, ”fordi den ikke trængte sig ind på nogen eller noget, men i stedet ventede i ro og mag på, at nogen viste den opmærksomhed.”(Ibid. s. 123). Denne indledende beskrivelse står i stærk kontrast til det foregående kapitel, hvor Asta uden omsvøb udlægger sit brud med sin kæreste Klooi på sin blog. Hvor Asta uden tøven frembruser med alt, hvad hun går igennem, i den moderne medieverdens fordring af den selvscenesættende kommunikation, nyder Olafur, at den begyndende dag upåagtet afventer nogens interesse.

Den tematiske gentagelse er med til at skabe en sammenhæng i fortællingen, og kan i sin sammenlignende funktion endda være med til at åbne perspektiver ved både det første og det andet i gentagelsen. I kapitlet *Elin indbilder sig, at Olafurs sorg er hendes skyld* falder hun tilbage i en skamfuld fortælling om sig selv: ”Hun skræmte altid folk.” (Ibid. s. 342), hvilket efterfølges af beskrivelsen af en dør, der smækkes: ”Hun hørte en lyd som en dør, der blev smækket i, men der var ikke nogen dør, og den blev ikke smækket i; det var alt sammen bare noget, der foregik inde i hendes hoved.” (Ibid. s. 434). I næste kapitel hedder det fra Astars perspektiv: ”Voksne mennesker var fulde af fikse ideer om, at for unge mennesker stod alle døre åbne. Sådan så det måske ud udefra, men det var dørene i hovedet, der var de vigtigste, og de fleste af dem var lukket helt i.” (Ibid. s. 347). Her synes det andet stykke at besvare det første, imens det første er en konkretisering af det

andet. Lyden af en dør, der smækker, er vigtig, fordi den har betydning, også selvom – eller netop fordi – den "kun" foregår i hovedet. Samtidig tages metaforen alvorligt, ikke bare som noget, der kan/skal oversættes til noget "virkeligt", men i sin umiddelbare mening: døren er ikke et billede på livets muligheder i Elins konkrete tilfælde. Den *er* livets muligheder, der smækkes i, så kun én står tilbage: "Hun skræmte altid folk".

På lignende vis findes en række tematiske forhold, der er tilbagevendende på tværs af romanpersonernes tilsyneladende forskellige problematikker. Selvom en sådan tematik ikke benævnes med et enkelt navn, benævnes den dog med flere forskellige: skam, fred, kontrol, tanke, krop for at nævne nogle. Det er nærværende artikels mål at tilnærme sig en syntese af alle disse under beskrivelsen af en form for kamp, der hører til livet som sådant.

### **Tænkning som naturbeherskelse**

I Horkheimer & Adornos ekskurs i værket *Dialektik der Aufklärung*, der bærer navnet *Exkurs I. Odysseus oder Mythos und Aufklärung*, mener de at kunne spore oplysningens oprindelse helt tilbage til *Odyseen*. De lægger heri vægt på forholdet mellem mythos og logos, der tolkes som oplysningens dialektiske oprindelse. I myten er mennesket underlagt mytiske naturkræfter. Oplysningstænkningen overvinder derimod naturen for at frigøre mennesket. Nutidens rationelle måde at forstå på – her analyseret som oplysningstænkning – beskrives dermed som naturbeherskelse. De prøvelser, som Odysseus i løbet af fortællingen må gennemgå, tolkes som en overvindelse af naturkræfterne gennem *list*. Som eksempel tager Horkheimer & Adorno fat på det sted i *Odyseen*, hvor Odysseus sejler forbi sirenerne, der med deres forførende sang har afsluttet mange sømænds liv. Sirenerne overvindes ikke med en stålsat vilje, men derimod derved, at Odysseus tilstopper sit mandskabs ører og surrer sig selv fast til skibets mast (Horkheimer & Adorno, 1988, s. 66-67). Odysseus bekæmper ikke de mytiske kræfter ved at vise sig stærkere. Han er derimod fuldt bevidst om sin magtesløshed. I stedet afmåler han naturen for at indordne sig den på en sådan måde, at han fratager naturen dens magt.<sup>4</sup> Således kan rationaliteten

---

<sup>4</sup> Horkheimer & Adorno, 1988, s. 65; Oplysningstænkningen udlægges hermed som *teknik*.

trods naturen ved at underlægge sig den. "List aber ist der rational gewordene Trotz." (Ibid. s. 66). Ved at surre sig fast til masten har Odysseus ikke bare overvundet sirenernes kræfter, han har rationelt bemægtiget sig naturen i sig selv.

Horkheimer og Adorno beskriver videre denne bemægtigelse som en identifikation. I en fodnote gennemgår de, hvordan Odysseus slår sig selv for brystet, idet han bemægtiger sig kontrollen med sit bankende hjerte, og dermed bekæmper det spaltede subjekt for til sidst igennem bemægtigelsen at kunne fastholde et selv (Ibid. s. 54-55). Selvet identificeres gennem beherskelsen af naturen, der i Horkheimer & Adornos læsning står for det mangfoldigt ubestemmelige. "[D]as Selbst macht nicht den starren Gegensatz zum Abenteuer aus, sondern formt in seiner Starrheit sich erst durch diesen Gegensatz, Einheit bloß in der Mannigfaltigkeit dessen, was jene Einheit verneint." (Ibid. s. 54). Selvets dannelse sker i en beherskelse, der fornægter naturen, hvorfor den identitet, som selvet fastholder, forudsætter den fornægtede mangfoldighed. Identiteten er ikke noget i sig selv, men et forhold, og som sådant indeholder den det, som den fornægter.

### **Om Jois undertrykkelse af kroppen**

Identitetens enhed bliver altså først til i modsætningen mellem enhed og mangfoldighed. Det bestemte er kun, hvad det er, i et forhold mellem bestemt og ubestemt. Som sådan er identiteten en kamp, der udspiller sig mellem mangfoldighedens ubestemmelighed og identitetens bestemte. Denne kamp kommer bl.a. til udtryk i Jois forsøg på at kontrollere sit liv.

Ethvert menneskes vilje var i sin natur mangeartet og kompleks, og det var ikke muligt at skelne det ene fra det andet. Han så for sig mange Joi'er i mange hospitalssenge, som alle ville helt forskellige ting [...]. Han havde troet, at] han med Gunnars hjælp kunne få magt over det oprørte hav, der boede i hans indre, og gøre sig til herre over sin egen skæbne i stedet for at lade sig kaste frem og tilbage som en

---

Den behersker ikke naturen på naturens præmisser, men transformerer den gennem afmåling til noget, der kan beherskes. I denne forbindelse kunne det tilføjes, at (natur)videnskaben i sine eksakte målinger omformer den natur, som den forsøger at beskrive, hvor litteraturen, der ikke er underlagt samme krav om eksakthed, har andre muligheder for at beskrive naturen i sin oprindelse.

lille, rådden robåd. (Minervudóttir, 2012, s. 231)

Jois person er ikke givet som en afgrænset identitet for sig selv. Han er nærmere splittet i enkelte dele, og ikke engang de kan skelnes fra hinanden. Således er livet, og over for det er han prisgivet kræfter, som er større end ham selv. Når han så inderligt ønsker at "få magt over det oprørte hav", er det en beherskelse af denne mangfoldige natur i ham selv, han ønsker. En sådan beherskelse ville kunne fastholde én vilje, som kunne udgøre hans selv, og dermed ville han kunne overtage kontrollen med sin egen skæbne. Det, Joi står afmægtig overfor, er ikke en ydre magt; det er hans eget liv, der er for komplekst til at blive fastholdt i én bestemmelse. Det er det liv, han selv lever, som han ikke kan kontrollere. I det lys kan Jois kropskunster i cirkus Yosoys læses som et forsøg på at bemægtige sig sin egen natur igennem en bemægtigelse af kroppen.

Joi udnytter, at han ikke kan føle smerte, til at skamfere og lemlæste sin krop, hvilket skaffer ham en plads blandt Yosoys artister. Som romanen udfolder sig går Joi længere og længere i denne mishandling af kroppen. Han viser ikke kroppen respekt, men søger derimod konstant at overvinde de grænser, som kroppen sætter.

Han kunne ikke holde kroppens begrænsninger ud. [...] Det var dog en trøst, at han ikke var så meget i sine følelsers vold som alle andre. Han takkede dagligt forsynet for, at han kunne udsætte sin krop for så meget mere end andre mennesker. (Minervudóttir, 2012, s. 308)

Ved at mishandle kroppen undertrykkes den. Følelserne udgør noget kropsligt - noget ukontrollabelt, som hans undertrykkelse af kroppen er med til at holde i skak. Fordi han kan påføre sin krop al mulig smerte, uden at han selv bemærker smerten, kan han lægge afstand til sin krop. Han er ikke selv dette virvar af "kropsfølelser", men nærmere en enkel viljefast bevidsthed - et enkelt selv. Som sådan søger han at opnå fred fra kampen mellem identitet og mangfoldighed.

*Jeg vil aldrig mere stille mig tilfreds med noget som er mindre end fuldkomment eller miste grebet om mig selv der er ikke plads til fejltagelser i det liv som venter mig jeg vil have fuldstændig magt og at klynke og klage vil betyde døden dette er en kamp livet er en kamp men jeg vil drive freden frem jeg vil være den mand der hæver sig op over kampen ved at tvinge fjenden i knæ kroppen skal bøje sig for viljen og følelserne skal være undergivet viljen jeg vil ikke være prisgivet livets mudrede dynd ligesom andre mennesker jeg er ikke ligesom andre mennesker. (Ibid. s. 89)*

I denne afgørende passage ekspliciteres Jois ønske om fred, om at måtte slippe for livets kamp – slippe for prisgivelsen til "livets mudrede dynd", som det hedder med reference til det citat, der introducerer romanen. Freden er kun mulig i den fuldkomne kontrol, hvilken han søger i bemægtigelsen af sin fjende: kroppen og følelserne. Ved at fastholde viljen som sejrherre over kroppens følelser mimer han Odysseus bemægtigelse af kroppens hjerte. Kun derved kan han være ét. I denne sammenhæng skal Jois kropskunstner læses som en kamp mellem vilje og krop. Viljen skal fastholde den "fuldstændige magt". Ved at have fuldkommen kontrol over kroppen kan Joi kontrollere sit liv. Som sådan står Joi som et klart eksempel på et moderne *ophyst* menneske. Kroppens mystik afvises til fordel for rationalitetens enkelthed: "Joi troede ikke på dunkle udtryk som *vanbelligelse af kroppen* eller dem, der sagde, at kroppen var *sjælens mysterium*. Kroppen var i langt højere grad hjernens pakæsel." (Minervudóttir, 2012, s. 285). Det dunkle og religiøse har ingen plads i Jois verden. Kun hjernens rationelle vilje har værdi, og kroppen er kun til for at tjene denne.

Jois forsøg på at opnå fuldstændig kontrol over kroppen slår dog fejl. Selvom han ikke føler smerte undviger kroppen ofte den kontrol, han søger at underlægge den. Da han rammes af skam over at have blottet sig for Gunnar, imens Kloï gemte sig i skabet,<sup>5</sup> og derfor har hørt Joi tale om smerten, der rammer ham i drømme, hedder det: "Jois fødder tog magten over ham og bar ham ud til hoveddøren." (Ibid. s. 186). Skammen står således som eksempel på kontroltab. Men ikke nok med, at Joi ikke kan opretholde magten over sit liv, selve kropsundertrykkelsen synes at bestå af en illusion om kontrol i stedet for egentlig magt. Således beskrives det, at hans beslutning om at overskride

---

<sup>5</sup> Kloï, som er Aastas ekskæreste, er efter bruddet med Asta flyttet hjem til Gunnar, hvor også Joi opholder sig en del. Joi søger tydeligvis et nært forhold til Gunnar, hvilket han tydeligvis mener at være forhindret i af Klois tilstedeværelse.

alle kroppens grænser (at blotte sin hjerne for publikum i Yosoy) ikke så meget var *hans* beslutning: ”Nej, faktisk ville det være mere korrekt at sige, at beslutningen havde taget ham.” (Ibid. s. 282). Illusionen om kontrol viser sit fulde ansigt, idet Joi mærker en sygdom (eller helbredelsen fra den lidelse, der forårsager, at han ikke føler smerte) nærme sig lige inden hans store optræden, der skal vise sig at blive hans sidste.

*Jeg skal ikke blive syg nu [...] jeg skal fandme klare mig godt i aften selvom det er irriterende at planerne er skredet med så kort varsel jeg er nødt til at lade som om jeg selv har valgt det som livet byder mig det siger Gunnar altid.* (Ibid. s. 330)

Den uregerlige natur er ved at bryde igennem, men Joi vælger at fastholde illusionen, hvor tynd den end synes. Han ”lader som om” han selv er herre over det liv, som han ikke kan kontrollere. Så langt går Joi i benægtelsen af kroppens mysterium, at når det, han ikke forstår, endelig er ved at bryde igennem, kan han ikke gøre andet end at lade som om han stadig sejrer over livet. Ved hårdnakket at benægte livets mangfoldighed går han til grunde under den. Dermed bryder det i Jois liv igennem, som er større end Joi selv. I sit forsøg på at bemægtige sig livet overskrider han sine egne beføjelser; han begår hybris. Fra Olafurs synsvinkel hedder det, ”at han ikke havde ret til at behandle sig selv, som han gjorde.” (Minervudóttir, 2012, s. 337). I sit forsøg på at beherske sit eget liv har Joi forbrudt sig imod dette livs egne love.

### **Skammens tab af kontrol**

Jois forsøg på at kontrollere sit liv er et forsøg på at kontrollere sit selv. Han er derfor ekstremt bevidst om at fastholde et bestemt billede af sig selv i andres øjne. Skammen er den stemning, der bryder frem, når han frygter en afsløring, der viser ham selv i et andet lys, end det han ønsker at fremstille sig i. Idet han træder op på scenen i Yosoy for første gang, rammes han af en frygt for ”at blive afsløret og kaste skam over sig selv” (Ibid. s. 183). Men hvorfor er det så vigtigt for Joi, hvordan andre mennesker ser ham? I Jean-Paul Sartres hovedværk *L'Être et le Néant* beskrives den andens blik som det, der konstituerer vores selv. I et af værkets kendte eksempler står en jaloux mand

bøjet foran en dør for at se gennem nøglehullet. Idet han udspionerer genstanden for sin jalousi på den anden side af døren, er han fuldstændig tabt i verden (Sartre, 1996, s. 259). Denne ”rene” proces, der ikke adskiller selvet fra dets udenfor, bliver i eksemplet pludselig afbrudt af lyden af skridt, der nærmer sig, hvilket afslører for manden, at nogen kan se ham. Kun i denne mulighed – at han kan blive set af en anden – kan han få øje på sig selv (Ibid. s. 260).

Selvets dannelse er altså ikke noget, der sker i isolation, men derimod nødvendigvis afhængig af den andens blik. Derfor søger Joi anerkendelsen på scenen: han ønsker, at så mange som muligt ser ham. Ved at kontrollere, hvordan han bliver set, kan han kontrollere sit selv. Af samme grund vil Asta ses i de situationer, som andre ville kalde de mest private: både fysisk i den seksuelle akt og mentalt i sine blogindlæg om sit følelsesliv. Der findes dog to vidt forskellige måder at blive set på: den, hvor vi bekræftes, anerkendes, og den, hvor vi skamfuldt afsløres i noget, vi forsøger at skjule. I forsøget på at opnå den første og undgå den anden er de moderne sociale medier eksemplariske, da de muliggør en radikal form for kontrol over de andres blikke på os. Denne tendens i vor tid beskrives bl.a. gennem Aastas behov for at blotlægge sig selv på internettet. Hun skyr ikke for at skrive om de mest personlige ting i sit liv – i Aastas verden er der ikke noget, som er privat – (Minervudóttir, 2012, s. 157-158) men samtidig er det *hendes* version af det, som sker. Hun forsøger at kontrollere det blik, den anden kan kaste på hende.

### **Kropsbevidsthed**

Skammen eksemplificerer således forbindelsen mellem selvets kontrol og den verden, der betinger selvet. Netop denne forbindelse behandles af den franske filosof Maurice Merleau-Pontys igennem skellet mellem den refleksive tanke og den prærefleksive *kropsbevidsthed*.

For Merleau-Ponty er mening først og fremmest noget, der er givet i en kompleks og intersubjektiv måde at være til i verden på, og først derudfra kan den reflekteres i tanken. Når Merleau-Ponty i første del af værket *Phénoménologie de la perception* sporer en reflektiv erkendelse tilbage til en kropslig forståelse, er det et forsøg på at vise, at tanken har sin grund i en *ydre*

*verden*, og ikke – som f.eks. hos René Descartes – i et *indre subjekt*. Merleau-Ponty vender en traditionel måde at tænke forholdet mellem ydre og indre mening på hovedet. Den ydre mening i talen har ikke sin grund i den indre tanke, tværtimod grunder den indre tanke i talens udtryk, som igen har sin grund i en ydre præreflekteret – og vi kunne tilføje præidentificeret – verdenssammenhæng. ”Talen er en gestus, og dens betydning en verden”(Merleau-Ponty, 2009, s. 150). Således beskriver Merleau-Ponty kroppens gestus som tænkningens oprindelse. Sproget bærer ifølge Merleau-Ponty ikke først og fremmest på en afgrænset objektiv betydning, men er i sin oprindelse en måde at være sammen på i en verden, der ikke lader sig definere, eller skarpt afgrænse. Sproget har sin grundlæggelse i kroppens gestus, hvori meningen forstås umiddelbart, før der evt. foretages en refleksiv bevidstgørelse om, hvad der er på spil.

Det er gennem min krop, jeg forstår andre, ligesom det er gennem min krop, jeg perciperer »ting«. Den således »forståede« gestus' mening ligger ikke bag gesten, den smelter sammen med strukturen af den verden, som den pågældende gestus tegner, og som jeg overtager, den breder sig ud over selve gesten. (Merleau-Ponty, 2009, s. 153)

Kroppens mening – gesten – peger ud over sig selv; den giver kun mening som en del af en verden. Den måde, hvorpå kroppen manifesterer betydningen i en verden, skal tænkes som en måde at være til i verden på. Denne prærefleksive væren betegner Merleau-Ponty kropsbevidsthed. En meningsfuld sammenhæng er altid allerede givet, før vi kan fastholde denne mening i en reflekteret bevidsthed, dvs. før vi kan identificere den som et objekt.<sup>6</sup> Skellet mellem den ydre verden og den indre tanke bliver først til i

---

<sup>6</sup> *Objekt* henviser her ikke kun til en fysisk genstand, men i lige så høj grad til en identificeret følelse, eller et abstrakt begreb. Der er altså tale om alt, der kan betegnes som *noget* bestemt, dvs. alt, som har været underlagt en identificerende erkendelsesproces. Temaet, der her er under behandling, tilhører således en fænomenologisk traditions behandling af forholdet mellem det synlige og det usynlige. Således har den tyske filosof Martin Heidegger bestemt fænomenologiens opgave som en åbnen af det værendes væren, hvilket netop vil sige: ”was sich zunächst und zumeist gerade *nicht* zeigt, was gegenüber dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, *verborgen* ist, aber zugleich etwas ist, was wesenhaft zu dem, was sich zunächst und zumeist zeigt, gehört, so zwar, daß er seinen Sinn



refleksionen. I den prærefleksive bevidsthed giver et sådant skel ikke mening, fordi tænkningen allerede er i gang i verden. Det er i den forstand, at Olafurs ord skal forstås: ”Vi tænker ikke med hjernen, vi tænker *i verden*. Og glem ikke, Joi, at du har en bevidsthed, som du ikke kender oprindelsen til.” (Minervudóttir, 2012, s. 286). Tankens tilblivelse sker i verden, dvs. i en måde at være til på, som er mere oprindelig end den refleksive tanke. Når vi forstår verden i tankens identifikation, reducerer vi den. Vi bemægtiger os den, idet vi gør den til *noget*, vi kan forstå. Men oprindelsen til denne bemægtigelse ligger uden for den identificerende tanke selv. Tankens tilblivelse *i verden* tilhører således livets gåde, hvilken samtidig betegner menneskets afmægtighed.

### **Skam som forbindelse mellem refleksiv og prærefleksiv forståelse**

Med kropsbevidstheden spørger Merleau-Ponty til den refleksive tankes prærefleksive grund. Med dette skel in mente kan skammen belyses som en sindstilstand, der forbinder disse to niveauer af forståelse. Skammen er en stemning, der berører os på et meningsniveau, der bryder med den reflekterede tankes faste mening. I sin artikel *Skamløshed og skyld hos Bent Vinn Nielsen* undersøger Erik Skyum-Nielsen skammens og skyldens væsen ud fra Bent Vinn Nielsens forfatterskab. Han beskriver heri forskellen på skyld og skam. Hvor skyld beskrives som noget materielt og objektivt, der kan overdrages eller afregnes, er skam noget ukonkret og u håndgribeligt, der klæber sig til én, og dermed umulig at gøre sig fri af (Skyum-Nielsen, 2015, s. 166). Vi kan ikke fjerne skammen, fordi den ligger uden for vores kontrol. Den tilhører en forståelse, der hører det prærefleksive liv til, og som sådan er den uklar for os; den er på en vis måde større end vores selv. Således hiver skammen os ned i det dynd, som vi ikke vil eller kan komme overens med.

Hos Olafurs nabo, pigen Elin, er skammen knyttet til frygten for, at folk er bange for hende – at hun er *forkert*. Da selvet først konstitueres ud af en fælles verden, bliver det afgørende at få de to niveauer til at passe sammen: selvet og den sammenhæng, som selvet konstitueres i. Følelsen af at være forkert er netop udtryk for diskrepansen mellem disse.

---

und Grund ausmacht.” (Heidegger 2006: 35).

[Moderens] ansigtsudtryk afslørede dét, som Elin faktisk allerede vidste: at hendes mor var bange for hende. [...] Hun forsøgte for det meste at tænke så lidt som muligt på det, men en gang havde hun bragt det på bane over for Maja, som aldrig havde hørt noget så absurd. (Minervudóttir, 2012, s 289)

Skammen bliver så dominerende for Elin, fordi den viden, hun besidder i fornemmelsen og i kroppen, ikke har plads i den synlige verden; den kan ikke siges højt. I Skyum-Nielsens analyse af skammen hedder det: ”Hans skam er uviljen mod at se sig selv som den, han er blevet, som den, han ved de andre kan se.” (Skyum-Nielsen, 2015, 168). I Elins tilfælde kan den i samme stil formuleres som følger: Hendes skam er uviljen mod at se sig selv som den, hun er bange for at være, som den, hun frygter at være i andres øjne. Men hendes frygt er ikke fri fantasi, men nærmere en umiddelbar viden, som ikke kan siges højt. Eksempelvis indeholder de umiddelbare indtryk af Elin hos både Olafur og Louise både frygt og afsky (Minervudóttir, 2012, s. 70, 136). Hvad der i det talte sprog er tabubelagt, bliver dog ikke mindre betydende i kroppens sprog.

Olafur bliver dog den person, der forsøger at forstå det i Elins liv, som hun normalt gemmer væk. Derved vækker Olafur en tillid i hende, endda i så høj grad, at hun, da de en dag har tændt op i Olafurs sauna, fortæller om den fantasipige, som hun ellers holder hemmelig. Ærligheden er dog alligevel blandet med så meget skam, at hun i det øjeblik, hvor hun står allermest blottet over for Olafur, griber fat i saunaens glohede sten (Ibid. s. 128). Den fysiske smerte undertrykker skammen. Der ligger her en mulig mening med Elins kroniske smerter. Et trekløver mellem fantasipigen, skammen og smerten, der ikke kan forklares i logiske meningssammenhænge, men alligevel hænger sammen. Elins skam er knyttet til pigen: det er eksempelvis pigen, der foretager de handlinger, som Elin skammer sig mest over, som da hun under lillebroderens bad dukker hans hoved under vandet (Ibid. s. 78). Samtidig er pigens blik også knyttet til Elins konstante smerter: ”Det gjorde nemlig ondt i hele kroppen, hver gang pigen kiggede på hende.” (Ibid. s. 75). Pigens blik følger konstant Elin, som om det manifesterer en skam over det faktum, at Elin lever, imens pigen, der viser sig at være Elins ufødte tvillingsøster, aldrig blev andet end en sten i Elins mave. Derfor præges Elin af dårlig samvittighed,

og hun giver f.eks. pigen sine julegaver i håb om tilgivelse (Ibid. s. 23).

Litteraturen kan beskrive disse meningssammenhænge mellem fantasipigen, smerten og skammen, selvom de ikke lader sig redegøre i entydige forhold. Den kan beskrive en virkelighed, som måske ikke passer ind i et rationelt verdensbillede, men som alligevel giver mening på et andet plan. På samme vis som Sif – den eneste egentlige kunstner tilbage i Yosoy – (Ibid. 180) lader kroppen være tankernes grund (Ibid. s. 253) Således beskriver Asta, hvordan Sif lader livets ubestemmelighed være grunden til det, vi kan forstå. ”Hun giver sig aldrig til kende som hel gestalt, fremstår kun i brudstykker, fuldstændig som livets gåde.” (Ibid). Dette er kunstens og litteraturens mulighed: at vise livet i sin præidentiske gåde.<sup>7</sup>

### Om kampen i livet

Skammen danner en forbindelse mellem det billede af verden, som vi forsøger at fastholde, og de forhold i verden, som vi på en eller anden måde kender til, men som vi ikke vil kendes ved, fordi de ikke passer ind i vores billede. I lyset af Merleau-Pontys beskrivelser af forholdet mellem krop og tanke kan skammen beskrives som forbindelsen mellem tanke og kropsbevidsthed. I skammen møder vi tankens begrænsning i forhold til kropsbevidstheden. Den åbner således for en *kamp* mellem den synlige verden, som vi kan fastholde i tanken, og den usynlige verden, som vi ikke kan tænke, men alligevel forstår.

Denne kamp kæmper Olafur gennem hele romanen. Fra start til slut er han optaget af at forstå smerte. I romanens åbning befinder Louise sig til en konference om smerte, hvor Olafur er hovedtaler. Ydermere hedder det bl.a. om hovedpersonen, at ”Olafur så smerte alle vegne og var uendelig

---

<sup>7</sup> Også andetsteds i Mínerudóttirs forfatterskab beskrives kunsten som den udtryksform, der har adgang til det grundlæggende niveau i livet, som ellers er usynligt for os. I *Allt með kossi vekur* beskriver tegneserieforfatteren Láki sin kunst som en måde at fortælle på, der kommer tættere på den usynlige menneskelige essens: ”Neinei, sagði Láki. Fyrir alla muni. Og þó? Ástæðan fyrir því að ég kys að segja sögur með myndum er sú að ég trúi því að þannig komist ég nær því að höndla einhvern ósýnilegan mannlegan kjarna. Raunar er ég alltaf að höndla með hið ósýnilega. Þar verður galdurinn til. Í ginnungagapinu á milli ramma. Í togstreitunni milli myndar og texta. Í því sem ég gef til kynna eða ætlast til að lesandinn gefi sér...” (Mínerudóttir 2011: 115)

misfornøjet med ikke at kunne forstå smerten, som den optrådte i bevidstheden.” (Mínervudóttir, 2012, s. 26). I løbet af romanen bliver det dog tydeligt, at Olafurs interesse fjerner sig mere og mere fra den traditionelt videnskabelige, og nærmer sig den mere eksistentielle. ”Det var ikke længere tilstrækkeligt at forstå smerten i hjernen; smerten i sindet var langt mere virkelig og af større betydning.” (Ibid. s. 210). Eller som det hedder kort efter: ”Han ville ikke undersøge hans hjerne; han ville vide, hvordan det var at være Joi.” (Ibid). Det er med andre ord smerten i livet, det handler om at forstå. Han nærer på denne måde et håb om fred ved igennem tænkningen at opnå en forståelse for livet. ”Dér boede glæden; i tænkningen. I håbet om at kunne trænge længere og dybere ind i sandheden” (Ibid. s. 209). Det ville give en glæde at tænke sig til sandheden, fordi det ville give en kontrol over livet. Men sandheden lader sig ikke begribe. I de tilfælde, hvor vi er tættest på den, fremstår sandheden derimod i sin ubegribelighed: ”og nu havde han det, som om han havde fingeren på pulsen af det uhyre, som tanken faktisk var. Pulsen var ustabil, fremmed og uforståelig, og selve uhyret var usynligt.” (Ibid. s. 210). Således bliver Olafur romanen igennem stående i en kamp, hvor han søger at forstå, men hele tiden er bevidst om sin egen forståelses begrænsning. Han ved, at han ikke forstår det, han længes efter at forstå, og han ved dermed, at han ikke er sit eget livs grund.

Olafur frygter ikke at tabe sin egen forståelses kontrol, men derimod synes han fortabt i et tab af kontrol: han kan ikke tage sig sammen til at ringe tilbage til Sif, som han i løbet af fortællingen udvikler et kærlighedsforhold til, eller til at afrapportere hændelserne omkring Yosoy til Madame Louise. Han bliver ved med at udskyde disse gøremål, og jo længere tid han udskyder dem, jo sværere bliver de at udføre. Hvor Joi vil vinde kampen ved at besejre, og dermed kontrollere det, han ikke forstår, forbliver Olafur så afmægtig over for sit eget liv, at han ikke magter at genvinde kontrollen over det.

Han havde ikke længere kontrol over sit liv og havde ikke haft det i lang tid. Han blev træt ved tanken om, at han sandsynligvis blev nødt til at finde ud af, hvem hun var, kvinden, som han kaldte Madame, og hvad hun ville. Ellers var han ikke for alvor levende, men ville bare være en anvendelig krop, som en ukendt kraft kunne bruge til at indrette sig mageligt i. (Ibid. 171)

Beskrivelserne i *Yosoy* af umulige forsøg på at kontrollere livet, som Jois skæbnesvangre forsøg på at kontrollere den natur, der ikke lader sig kontrollere, skal ikke læses som et moralsk budskab om at slippe kontrollen for at overgive sig til en prærationalistisk natur. Et menneske, der ikke forholder sig til sit eget liv – og i den forstand ikke søger en bevidstgørende kontrol – er ikke for alvor levende. Dette synes at være den udvikling, som Olafur skal igennem i fortællingen: at genvinde kontrollen over sit liv, eller i hvert fald at gå ind i kampen mellem kontrol og magtesløshed. Livet har kun værdi som overvindelse af den grundlæggende meningsløshed. ”Der var intet mere uudholdeligt end meningsløsheden. Først nu forstod han det til fulde. Man kunne umuligt spille en rolle i sit eget liv, hvis ikke den havde nogen egentlig betydning.” (Ibid. s. 172). At bevidstgøre sig livet – tage livet i egne hænder – foregår dog kun momentvist, i glimt, hvis ikke det skal forurenes af kontrollens fortrængning af livets uforståelighed. Hvis sandheden er livets grundlag, tilhører den en ikke-afgrænset verdenssammenhæng, som er større end os selv. Den kan anes – som Olafur aner sandheden, når han står over for det usynlige uhyre – men vi kan aldrig fastholde sandheden om verden, ligesom vi ikke kan fastholde vores eget selv, fordi bevidstgørelsens bemægtigelse allerede splitter det identificerede og det præidentificerede. Derfor kan en sådan bemægtigelse heller ikke foretages en gang for alle; den må gentages. Deri ligger kampen: at vi igen og igen må bemægtige os livet på ny. Som sådan er livet i sit væsen tungt. Når Olafur har svært ved at tage sig sammen, er det fordi han har svært ved at bære livet. Han står i den samme kamp som digteren Morti Vizki, der midt i depressionen igen og igen må overvinde livet, så længe det varer: "Rede sengen som en soldat / Spise et æble en gang imellem / Skifte kattens vand / Er der noget som livet / Ja, døden" (Vizki, 2009, 343).

### **Umuligheden af en varig fred**

Det er denne kamp i livet, som mange af romanens personer på forskellig vis søger at befri sig fra. Hvis de kan undgå at miste kontrollen, skal de ikke

kæmpe for at genvinde den. Men er de virkelig i kontrol, eller er kontrollen selv en illusion? Måske er denne stræben efter kontrol rettere en overgivelse til en kraft, vi ikke kan se, en autoritet, der ikke manifesteres i et enkelt væsen, men nærmere i en bestemt form for forståelses struktur. Videnskabens tro på fornuftens forklaringsevne udlægger eksempelvis en verden, som vi kan kontrollere, men repræsenterer samtidig kun én måde at forstå på. Mennesket kan i videnskabens rationelle verdensbillede undersøge, forklare og manipulere med alt. Denne måde at forstå verden på er menneskets forsøg på at beherske sit splittede liv, som når Asta håber, at den virtuelle verden engang ville kunne fjerne tomheden i livet, (Minervudóttir, 2012, s. 81) eller når Joi mener, at han med lægens hjælp kan opnå fuldstændig kontrol over udviklingen i sit eget liv (Ibid. s. 285). Den samme læge, for hvem end ikke døden er uden for menneskets kontrol (Ibid. s. 376). Således reduceres livet til videnskabens billede af livet: alt bliver måleligt og beregneligt, for eksempel i computerens binære sprog, eller i lægevidenskabens mekaniske forståelse af kroppen; livet selv sættes på formel. Dermed bliver det muligt at omforme livet inden for formlens regler og grænser, så det arter sig efter menneskets ide.

Idet vi gør os selv til vores eget livs hersker, håber vi på en endelig fred fra en uendelig kamp. Ikke desto mindre tilhører denne form for kontrol en autoritet, som vi blindt overgiver os til. Videnskabens verdensbillede gør det måske nok muligt at kontrollere livet, men det kræver også, at vi giver afkald på andre måder at forstå livet på. Denne herskesyge i den videnskabelige udlægning af livet bliver i *Yosoy* udtrykt gennem Louises gengivelse af Olafurs tanker om videnskaben:

Benediktsson siger, at videnskab og falsk videnskab er søstre, og at fremskridt udspringer af sammenstødende mellem dem. Men videnskaben hader sin søster og har gjort hende til et komplet udskud. Han siger, at videnskaben altid søger at forsvare sig, fordi den frygter og skammer sig over sin væmmelige søster. (Ibid. s. 260)

Videnskaben fungerer ved at bemægtige sig livet, men denne magt kan kun fastholdes, hvis ingen anden sandhed er mulig. Som sådan giver den afkald på en dybere forståelse for livet som levet liv. Den forsvare sin egen

ide om verden, idet den frastøder alle andre muligheder: alt skal kunne *forklares* i logiske sammenhænge. Videnskabens forklarende enkelhed må derfor afvise alle afvigelser fra den rationelle forståelse, som for eksempel litteraturens forsøg på en mangfoldig forståelse. Guðrún Eva Mínervudóttirs sammenligner i en tale til Frankfurter Buchmesse i 2011 netop hendes tro på litteratur med troen på Gud, der ofte nok er blevet afvist af videnskabelig tænkning: ”I believe in the power and purpose of storytelling, as some people believe in God. I believe that stories can awaken us to new thoughts, show us new perspectives on things [...]” (Mínervudóttir, 2016). Litteraturen har nemlig det tilfælles med troen på Gud, at den afmægtigt må overgive sig til det, som den rationelle videnskab bemægtiger sig. Hvis tænkning er bemægtigelse, er det kun når afmægtigheden indrømmes, at muligheden for at tænke anderledes opstår.

En fred fra kampen mellem det forståede og det uforståelige må fastholde livet i én bestemt forståelse; livet gives dermed en fast identitet. Idet vi fastholder en identitet, søger vi at eliminere eller ignorere, at identiteten nødvendigvis er splittet, og uden fast grund. For det meste kan vi undgå at forholde os til denne grundløshed i vores liv. Vi lever således i den tro, at livet er, som vi ønsker, det skal være. Sådan forholder det sig med Joi, der ikke bryder sig om at stoppe op og tænke over tingene. Ved aldrig at stå stille behøver han ikke forholde sig til sit livs uregerlige tanker (Mínervudóttir, 2012, s. 285). Det bliver dog vanskeligt for de fleste at afskærme sig fuldstændigt fra livets fremmedhed. Jois død gør det eksempelvis umuligt at ignorere livets ufornuftige grund for de personer, der kendte ham. Det giver sig blandt andet til udtryk i beskrivelserne af Olafurs sorg:

Åh, hvor ville han ønske, at tingene kunne give mening, at fornuften igen ville udgøre den faste grund under hans fødder, sådan som den burde. Men virkeligheden var blevet vendt på hovedet, og det havde den været i lang tid, måske altid, og sådan ville det være til evig tid. Joi var død og ville fortsat være død, uden at der var nogen grund til det. (Ibid. s. 337-338)

Sat over for døden ser vi, at vores egen vanlige kontrol over livet er uden fast grund. Døden river os ud af hverdagens vanlige forståelse af vores eget liv. Lige gyldig hvilken identitet vi giver os selv og verden omkring os, skal vi i

døden miste den igen. Konfronteret med døden kan livet ikke falde på plads, og kampen for at komme overens med det bryder atter frem.

Når Louise sidst i romanen vinder konkurrencen, hvormed hun indvies i en lille kreds af mennesker, som ved en operation har fået fjernet skamfølelsen, tilbydes læseren at forestille sig et liv uden dødens forstyrrende frembrud. Det mest uhyggelige ved operationen er, at den fjerner muligheden for at se livet, som det er i dets kaotiske tankemylder og smertefulde skam. Det eneste, som er tilbage, er den enkle, reducerende og klare autoritet, som konstant søger at kontrollere vores liv: den rationelle fornuft: ”Tankerne var klare og enkle” (Mínervudóttir, 2012, s. 375). Dermed er det livet selv, som er begrænset til fordel for en enkel fred; en fred, hvor tvivlen hurtigt forsvinder (Ibid. s. 377). Ikke engang døden bekymrer hende ikke længere, (Ibid. s. 278) hvilket markerer den ultimative kontrol over livet: at overvinde menneskets afmagt over for døden. Men samtidig fjernes livets mystik og magi. Uden tvivlen på sin egen forståelse er det ikke længere muligt at se verden i et nyt lys. Svaret på enhver mulig tvivl er allerede inden den opstår givet af den rationelle tænknings klare blik. Denne autoritet har altid allerede taget alle bekymringer bort. I dette lys synes de sidste ord i *Yosoy* ikke mindre uhyggelige end den berømte afslutning i George Orwells *1984*:

Louise vidste, at hun i dette øjeblik havde mistet noget for tid og evighed, men hun følte ikke noget savn. / Hun lukkede øjnene, strøg med hænderne hen over dynebetrækkets kunstfærdige bort og hørte, at Beauthier kom ind på stuen til hende og lukkede døren stille bag sig. Hvordan har du det? Spurgte han. (Ibid)

But it was all right, everything was all right, the struggle was finished. He had won the victory over himself. He loved Big Brother. (Orwell, 2003, s. 370)

### **Konklusion**

Romanen *Yosoy* benævner i sin titel temaet identitet. Det er romanens egen identitet som en afgrænset fortælling, men også identiteten af romanens



forskellige karakterer, der tematiseres. At forstå livet vil sige at forstå *noget bestemt*, at identificere. Forståelsen indeholder således en magt, men denne er samtidig kun givet gennem vold mod det, der identificeres. Ved at bemægtige os livet, reducerer vi det.

Nærværende artikel har søgt at læse en kamp mellem kontrol og magtesløshed som en gennemgående tematik i *Yosoy*. En samtidskritik er søgt læst frem i mange af karakterenes dyrkelse af en rationel måde at forstå livet på, der undertrykker livets mangfoldighed. Vor tids menneske søger at gøre sig selv til herre over livet ved at undertrykke de aspekter af livet, der ikke kan kontrolleres, ved at fastholde kontrollen over sit eget selv og ved at bevare et bestemt verdensbillede som livets faste grund. Dette er imidlertid umuligt. Mening kan ikke adskilles meningsløsheden, forståelsen kan ikke benægte sin egen begrænsning og selvet kan ikke undgå sin egen fragmentering i en kompleks og intersubjektiv verden

Skammen er ét eksempel på, hvordan mennesket ikke kan kontrollere livet, men på den ene eller anden måde forbliver afmægtig over for livets ubestemmelighed. Om ikke over for andet må enhver kontrol give fortabt, når den står over for døden. Livet er og bliver en kamp, et mudret og forvirrende dynd, som aldrig kommer til at stå klart for os. Dette er både gaven og straffen i det, vi kalder livet. ”Yo soy”, så længe jeg kæmper med denne uoverkommelige gåde, som livet er.

Tobias Hjertmann Laursen, stud.mag.  
Filosofi, Københavns Universitet  
tobiashjla@gmail.com

## Litteratur

Genette, G. (2004). Modus. Henrik Skov Nielsen & Stefan Iversen (red.): *Narratologi*, s. 75-89. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

- Heidegger, M. (2006): *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Horkheimer, M & Adorno, T. (1988). *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Magnúsdóttir, B. (Besøgt 22.02.2016). *The entertainment value of memory*. Kilde: [http://wayback.vefsafn.is/wayback/20051107214818/http://www.bokmenntir.is/hofundur.asp?cat\\_id=758&module\\_id=210&element\\_id=1006&author\\_id=35&lang=8](http://wayback.vefsafn.is/wayback/20051107214818/http://www.bokmenntir.is/hofundur.asp?cat_id=758&module_id=210&element_id=1006&author_id=35&lang=8).
- Merleau-Ponty, M. (2009). *Kroppens fænomenologi*. København: DET lille FORLAG.
- Mínervudóttir, G. E. (2011). *Allt með kossi vekur*. Reykjavík: JPV útgáfa.
- Mínervudóttir, G. E. (2012). *Yosoy: skrækteatret ved verdens ende*. København: People's Press.
- Mínervudóttir, G. E. (Besøgt 19.02.2016). *An address by Guðrún Eva Mínervudóttir to mark the opening of the Frankfurt Book Fair 2011*. Kilde: <http://minervudottir.com/site/first-time-ever-a-pregnant-woman-gives-the-opening-speech-at-the-frankfurt-book-fair/>.
- Orwell, G. (2003). *1984*. Orlando: Houghton Mifflin Harcourt.
- Sartre, J-P. (1996). *Being and Nothingness*. London: Routledge.
- Skyum-Nielsen, E. (2015). Skamløshed og skyld hos Bent Vinn Nielsen, Gentoft: Spring, vol. 37, s. 162.176.
- Stanzel, F. K. (2004). Nykonstituering af de typiske fortællesituation. Henrik Skov Nielsen & Stefan Iversen (red.): *Narratologi*, s. 51-75. Århus: Aarhus Universitetsforlag.
- Vizki, M. (2009). *Samlede digte*. København: Gyldendal.